

Griot : Revista de Filosofia, Amargosa - BA, v.19, n.1, p.44-64, fevereiro, 2019

ISSN 2178-1036



<https://doi.org/10.31977/griofi.v19i1.946>

Artigo recebido em 01/11/2018

Aprovado em 24/01/2019

LIMIARES POÉTICOS DO PENSAMENTO POLÍTICO DE GIORGIO AGAMBEN

Sandro Ornellas¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)



<https://orcid.org/0000-0002-6629-8159>

E-mail: ssornellas@gmail.com

RESUMO:

O artigo apresenta o livro *O fogo e o relato. Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros* (2018), do filósofo italiano Giorgio Agamben, discutindo alguns dos limiares poéticos do seu pensamento político. Parte-se de alguns dos debates subentendidos de Agamben com Jacques Derrida sobre linguagem e literatura, passa-se pelo ato poético como ato de resistência, define-se a potência inoperante presente em gestos de interrupção discursiva e chega-se à discussão sobre vida e obra em contexto biopolítico. Seguindo a ordem dos capítulos, mas sem pretender esgotá-los, o pressuposto do artigo é de que o italiano, que tem a poesia e a literatura geralmente vinculada a uma espécie de “primeira fase” de sua obra, também na série biopolítica nomeada *Homo Sacer* lançou mão da poesia e da literatura como forte estratégia de resistência e abertura de limiares ante a lógica que se desenha do poder soberano. Se, por um lado, o livro pode ser lido como formando um círculo hermenêutico, os capítulos, por outro lado, permitem ao leitor perceber as principais linhas em que filosofia, literatura, poesia e política se entrecruzam para o pensador italiano. Por isso, também, recorreu-se à relação direta de alguns argumentos expostos em *O fogo e o relato* tanto com noções e argumentos presentes em outros livros de Agamben, quanto pontualmente com outros interlocutores.

PALAVRAS-CHAVE: Giorgio Agamben; *O fogo e o relato*; Poesia e Pensamento; Literatura e Política; Literatura Comparada.

POETIC THRESHOLDS OF GIORGIO AGAMBEN'S POLITICAL THOUGHT

ABSTRACT:

The article presents the book *The fire and the tale* (2018), by the Italian philosopher Giorgio Agamben, discussing some of the poetic thresholds of his political thought. It departs from Agamben's implicit debates with Jacques Derrida on language and literature, passing by the poetic act as an act of resistance, defining the inoperative potency present in gestures of discursive interruption, and finally arrives at the discussion of life and work in a biopolitical context. Following the order of the chapters, but without intending to accomplish them, the assumption of the article is that the Italian – who has poetry and literature generally linked to a kind of “first phase” of his work – also in the biopolitical series named *Homo Sacer* used poetry and literature as a strong strategy of resistance and opening of thresholds before the organized logic of the sovereign power. If by one side the book can be read as forming a hermeneutic circle, the chapters, on the other hand, open the main lines in which philosophy, literature, poetry, and politics intersect for the Italian thinker. Therefore, some of the arguments set forth in *The fire and the tale* report in direct relation to notions and arguments present in other Agamben's books and in certain interlocutors are also included in the article.

KEYWORDS: Giorgio Agamben; *The fire and the tale*; Poetry and Thought; Literature and Politics; Comparative Literature.

¹ Doutor em Letras e Linguística (Teorias e Crítica da Cultura e da Literatura) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bahia – Brasil. Professor do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bahia – Brasil. Email: ssornellas@gmail.com



Grandes mistérios habitam
O limiar do meu ser,
O limiar onde hesitam
Grandes pássaros que fitam
Meu transpor tardo de os ver.
Fernando Pessoa (1992, 175)

Introdução

Na maior parte dos comentários sobre o pensamento de Giorgio Agamben, costuma-se dividir sua obra em duas: uma primeira, dedicada a questões de linguagem e arte, e uma segunda, dedicada a questões políticas – como se houvesse um primeiro e um segundo Agamben. Sempre há referências nas orelhas dos livros e breves retratos ao seu interesse pela literatura e poesia, mas se nota o ligeiro desconforto de grande parte dos seus intérpretes e comentadores com esse “detalhe”, como se isso fosse lateral diante do seu gigantesco investimento arqueológico no discurso jurídico-político denominado *Homo Sacer*, como se nessa série monumental não houvesse poetas e escritores diversos fundamentando seus argumentos e pontos de vista, sobretudo aqueles voltados para estratégias de resistência. De Dante e Hölderlin a Rilke e Kafka, de Baudelaire e Keats a Rimbaud e Pessoa, de Caproni e Pasolini a Celan e Bachmann – são inúmeros os poetas e escritores que atravessam toda a série *Homo Sacer* junto aos pontos de vista de Agamben. Talvez suas mais permanentes referências intelectuais, junto com Walter Benjamin e Martin Heidegger.

Daí não causar estranhamento, a quem tem o olhar interessado na presença da literatura e da poesia em seus argumentos, o fato de *O fogo e o relato. Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros*, ter sido publicado em 2014, mesmo ano de *O uso dos corpos*, volume que encerra seu *Magnum Opus*. Esse livro talvez seja a melhor introdução à posição que ocupa no conjunto das suas reflexões biopolíticas a linguagem poética. Se *O que resta de Auschwitz* investe já muito sobre a expressão testemunhal como linguagem limar de uma metafísica do humano em sua dimensão histórico-ontológica, formulando uma noção de arquivo como aquilo sobre o qual não se consegue enunciar, mas que ao mesmo tempo está sempre se esforçando por testemunhar, em *O fogo e o relato*, a linguagem literária ganha a evidência que sempre teve nas reflexões agambenianas, presente em livros como *O homem sem conteúdo*, *Estâncias*, *Profanações*, *Nudez e Categorias italianas*. Na verdade, mesmo em livros como *Infância e história*, *A linguagem e a morte*, *A comunidade que vem* e *A potência do pensamento*, a literatura está presente, só que mais como substrato das discussões sobre linguagem do que como objeto direto de reflexão e definição. *O fogo e o relato* é formado por artigos, palestras e conferências escritos para eventos e publicações diversas, mas que no conjunto do volume – e na sequência colocada – formam um discurso que dispõe sobre a literatura e a poesia vários dos argumentos elaborados monograficamente em livros anteriores.

Linguagem sem fim

Se todo título sempre funciona como uma espécie de farol cujos focos de sombra e luz devem ser procurados ao longo de todo o volume, o deste livro dispõe-se logo à entrada com um capítulo homônimo e epigráfico, que nos ajuda a não só dimensionar a noção de literatura que Agamben agencia, como fornece – em acoplagem aos capítulos

segundo e terceiro – uma leitura que recua inclusive para livros anteriores, permitindo releituras mais amplas. Assim, os três primeiros capítulos – “O fogo e o relato”, “*Mysterium burocraticum*” e “Parábola e Reino” – formam um tríptico que abre a noção de literatura do livro, e que só depois se desdobrará. Partindo do seu reconhecido uso profanador do campo teológico, Agamben vale-se no primeiro capítulo de uma parábola contada por Gershom Scholem sobre o progressivo esquecimento da manipulação mágica do fogo por parte de sábios rabinos e sua lenta substituição através das gerações por relatos da manipulação de outrora. Esses relatos seriam o que resta das antigas práticas dos mistérios e que justamente por essa conexão misteriosa manteria viva seu poder mágico. Mas engana-se quem acha que Agamben refere-se por relatos a tratados alquímicos, gnósticos ou religiosos. Ele tem em mente a literatura moderna, pois “todo relato – toda a literatura – é nesse sentido, memória da perda do fogo” (2018, p. 29) em sua interseção com a consciência histórica da modernidade.

Se Agamben aciona em seus estudos a linguística discursiva de Émile Benveniste, sua perspectiva por outro lado não abandona um projeto ontológico à Heidegger, que dispensava sistematicamente dialogar com o pensamento contemporâneo a si. Patrick Baur vai identificar em Heidegger um modelo desse “estilo de pensamento antirreformista” de Agamben, que não deseja nenhum enquadramento em tradições filosóficas antigas ou atuais: “o pensamento assume aqui a atitude intelectual de ser e dizer algo radicalmente novo – ou, ao menos, de procurar alcançar um ponto em que um pensamento genuinamente novo seja possibilitado”. Por isso, “ambos os pensadores veem a história pregressa como um contexto problemático, que está tão fortemente determinado por um princípio uniforme que uma mudança decisiva ou até salvação só pode, quando muito, ser preparada por um pensamento radicalmente transformado” (2018, p. 20). Talvez aí entendamos seu esforço no primeiro capítulo em tensionar o relato romanesco com o relato historiográfico, pois, se o primeiro ainda mantém o mistério de uma vida como “image en disponibilité”, ou seja, a potência da língua em “dar testemunho daquela ausência” do fogo, o segundo é justamente o que esconde o fogo em sua moderna investigação filológica. É como se Agamben quisesse fazer a língua tocar no seu fundo mais vertiginoso, suspendendo a narrativa histórica como deriva interna a um processo civilizatório que tem na modernidade sua fábrica de aporias, sendo a única maneira de ultrapassar seu aparato discursivo um encerramento teórico e a abertura de um novo espaço ético-político.

Quando Baur define o “estilo de pensamento” de Agamben como “antirreformista”, isto reforça – dentre outras coisas – a definição agambeniana de tempo messiânico como um tempo que resta em relação a seu fim. É claro que Agamben não tem um ponto de vista teológico sobre a escatologia, mas também recusa o progressismo teleológico da modernidade, à semelhança de Benjamin na tese IX de “Sobre o conceito de história”, em que compara o progresso a uma tempestade que arrasta o Anjo da História para o futuro, deixando atrás de si apenas ruínas (cf. BENJAMIN, 1994, p. 226). Esse é um dos lugares da negatividade no pensamento de Agamben: nem campo religioso-moral nem campo técnico-jurídico, nem condenação nem salvação, sendo a ética e a política que vem o que resta a ser profanado dessa série de recusas – limiar para outro pensamento. O mesmo também se dá com uma literatura que vem – definida em uma chave pós-semiológica – como o que resta do mistério.

Se compararmos a linguagem literária como mistério ao “*mysterium burocraticum*” do segundo capítulo, teremos um eixo de ligação que depois também

caminhará para a kafkiana “parábola sobre as parábolas” no terceiro capítulo. Aliás, nessa sequência de capítulos que se comentam entre si, podemos dizer que o lugar ideal de Kafka seria o segundo, mas Agamben o retarda para somente aparecer no terceiro, deixando o segundo a cargo da discussão entre Dostoiévski e Nietzsche sobre o niilismo e a morte de Deus, que para o italiano se atualizaria no século XX no processo de Eichmann em Jerusalém. O *mysterium burocraticum* se exemplificaria no processo penal de Eichmann pelo fato dele estar menos capacitado (e interessado) em fazer justiça e mais em justificar e validar a si mesmo enquanto linguagem processual organizada em torno dos mistérios da culpa e da pena. Como que especificando certas reflexões político-jurídicas presentes em *O que resta de Auschwitz*, Agamben empurra o processo jurídico aos seus limites morais, identificando a banalização secularizada do mal com o mistério processual: “o único mistério ainda acessível ao homem moderno: não tanto o mistério do mal, em sua banalidade e profundidade (do mal nunca se dá mistério, mas só aparência de mistério), e sim mistério da culpa e da pena, ou melhor, daquele seu indecível nexos que chamamos de Juízo” (2018, p. 38). Sem explicitar de modo definitivo o vínculo suplementar entre a “literatura como o que resta do mistério” e o *mysterium burocraticum*, Agamben sugere que a burocracia (jurídico-totalitária) está no mistério da culpabilização e da penalização permanentes. Pena e culpa sustentam o mal de uma história sem mistério, como a história da modernidade e seu homem comum, homem que Eichmann exemplificou em seu processo. Eichmann seria o moderno herói da “prática mística cotidiana” (2018, p. 40), *práxis* das leis e regras da política e do trabalho modernos – que no caso paradigmático dos campos de concentração resultaram na fabricação de cadáveres e desde então na fabricação autoritária de genocídios. Para Agamben, a linguagem da lei uniria culpa e pena como mistérios da própria linguagem burocrática, que classifica, ordena e julga coisas e sujeitos, tomando o nome como faz o juiz ao enunciar a culpa e a pena: “‘tomar o nome’, nomear a si mesmo e às coisas, significa poder conhecer e dominar a si mesmo e às coisas, mas também significa submeter-se às potências da culpa e do direito” (2018, p. 42). A lei, portanto, é o *fim da linguagem* que, ao mesmo tempo em que humaniza, guarda oculto o inumano em seu mistério poético.

Em um pequeno texto chamado “O que resta?”, Giorgio Agamben afirma que

O futuro, como a crise, é de fato hoje um dos principais e mais eficazes dispositivos do poder. Que ele seja acenado com um ameaçador pesadelo (empobrecimento e catástrofes ecológicas) ou como um radiante porvir (como pelo doentio progressismo), em todo caso, trata-se de dar a ideia de que nós devemos orientar nossas ações e nossos pensamentos unicamente por ele” (2018c).

Como forma de resistência a esse futuro, o italiano busca a resposta de Hannah Arendt em uma entrevista à pergunta sobre o que lhe teria restado da sua Alemanha após os campos de concentração e extermínio. Ela respondeu “resta a língua” e Agamben pergunta: “mas o que é uma língua como resto, uma língua que sobrevive ao mundo do qual ela era expressão? E o que nos resta quando nos resta apenas a língua? Uma língua que parece não ter mais nada a dizer e que, todavia, obstinadamente resta e resiste, e da qual não podemos nos separar?” (2018c). O filósofo responde em seguida: “é a poesia”. Se o primeiro excerto seu ratifica sua assertiva em “O fim do poema” de que há “uma conspiração teológica sobre a linguagem” (2014, p. 195) e que é preciso

desarmar essa conspiração, o segundo reafirma que “o fim do poema” (simultaneamente último verso, morte histórica e finalidade ou destinação) é a suspensão da discursividade, ou até mesmo da gramaticalidade da língua (sua Lei), fazendo-a derivar para uma espécie de gesto político de um enunciado poético-filosófico.

Na verdade, essa concepção de “fim” continua ainda mais viva do que nunca no Agamben jurídico-político do projeto *Homo Sacer*. Ele só se desloca do âmbito estritamente linguístico-poético para o político-ontológico da vida e da obra, mas continua no pensador a percepção de uma “conspiração teológica”, agora sobre o Estado e o sistema político-jurídico da modernidade. A tese benjaminiana da secularização capitalista da teologia-política na modernidade ganha uma metodologia de resistência anticapitalista em “Elogio da profanação” (2007), através da redescritção do par sagrado/profano em tempos de sequestro utilitarista da vida e da obra pelo biopoder e pela tecnoeconomia. Essa redescritção agambeniana já estava delineada tanto em *A comunidade que vem* ([1990] 1993) quanto em “Notas sobre a política” ([1992] 2015a). No primeiro, tratando da ética do limbo em que vivem os personagens de Walser e Kafka, ele afirma que “deixaram atrás de si o mundo da culpa e da justiça: a luz que se derrama na testa deles é a luz – irreparável – da alba que se segue à *novissima dies* do Juízo Final. Mas a vida que começa sobre a terra depois do último dia é simplesmente a vida humana” (1993, p. 14). No segundo, afirma que “*política é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*. Ela é a esfera não de um fim em si, nem dos meios subordinados a um fim, mas de uma medialidade pura e sem fim como espaço do agir e do pensamento humano” (2015a, p. 107, grifo no original). Ou seja, a política agambeniana diz respeito à desativação dos fins (teológico-políticos) enquanto dispositivos de controle da vida, do pensamento e da linguagem, e que só então se poderá viver uma vida verdadeiramente ética, sem a ênfase jurídico-moral em punições. Apenas nesse resto de vida é que a vida pode então ser vivida na sua potência, que não possui outra vida e outra obra que não a própria forma-de-vida.

Tal perspectiva da linguagem encontra-se fora das mais comuns perspectivas dos estudos literários que tratam a literatura como um campo somente sócio-institucional, gerido por atores, regras, meios técnicos, instituições e discursos. Quem até hoje conseguiu levar essa abordagem ao seu limite, sem conseguir (ou desejar) no entanto romper limites institucionais foi Jacques Derrida. Tem sido muito apontado o subentendido debate que Agamben estabeleceu com o pensamento de Derrida. Isso talvez tenha se tornado mais público e notório quando das contrapartidas de Derrida, relativas à questão da animalidade (cf. 2011; 2016), mas já aconteciam desde a ênfase na voz (*phoné*) por Agamben em *A linguagem e a morte* (2006), passando pela disputa – em *Força de lei* de Derrida (2007) e em *Estado de exceção* de Agamben (2004) – do ensaio “Crítica da violência” de Benjamin (2011). No que respeita à literatura, Derrida desenvolveu grande parte de sua rede teórico-conceitual em torno da materialidade da escrita e seu consequente imaginário, com implicações em uma ética e uma política da responsabilidade. Na verdade, o motor do pensamento derridiano, como é sabido, investe no conjunto de traços, rastros, marcas e inscrições da escrita como fronteira ontológica da cultura e da subjetividade humana em seus institutos linguísticos e políticos. A escrita para ele dar-se-ia como “diferença” (*différance*) estruturante – ou arqui-escritura – que colocaria em movimento de deriva e diferimento incessante qualquer fundamentação da cultura humana. Mais: toda a história da humanidade

seria um longo discurso estruturado *etnologofalofonoantropocentricamente*, como metafísica de uma presença “a passo de lobo” (cf. 2016, p. 18-48) que paradoxalmente jamais se apresenta (*pas de loup* significa tanto “passo de lobo” quanto “ausência de lobo”), dado só acontecer como diferimento e devir.

Essa discussão dos atos literários em Derrida atravessa com modalizações diversas toda a sua obra, mas interessa aqui sua configuração de um modo específico: através do neologismo “destinerrância” (*destinerrance*), sublinhado por J. Hillis Miller (2006), que o percebe subentendido e em articulação com toda a rede derridiana de conceitos-chave. Cunhado pela junção de “destino” e “destinação” a “errância” e “herança”, a destinerrância é o traço de infinitude ligado à escrita, uma “temporalidade de diferir e de diferimento, sem presente nem presença, sem origem ou meta determinável” (MILLER, 2006, p. 894, trad. minha). A própria literatura para Derrida é definível como destinerrância, na medida em que se encontra em incessante e simultânea fuga e captura institucional. Através dos atos de leitura, mais ou menos institucionalizados, um texto vai aos poucos sendo capturado e institucionalizado em uma rede de significações por citacionalidade e reenvios, domesticando-se e humanizando-se através desses destinatários com quem se encontra em leituras ao longo da sua remessa. O “passo de lobo”, portanto, transforma essa escrita animal da literatura em uma besta indecidivelmente soberana (cf. 2016), presente-ausente da cena institucional do campo literário.

Tomando do motivo lacaniano do inconsciente psicanalítico como *lettre* (“carta-letra”) no conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, Derrida desloca o gesto de escrever – de destinado à interpretação psicanalítica da verdade para destinado à errância e herança do leitor eventual – mesmo quando endereçado especificamente a alguém ou a algo, como uma carta. A literatura como escrita de uma carta sempre se desviará do seu fim e produzirá um diferimento ao topar com destinatários involuntários, aleatórios e estrangeiros, disponíveis, no entanto, para lê-la pela sua estranha deriva constituinte: “O que interessa aqui é, realmente, a invenção de um destinatário capaz de contra-assinar e de dizer ‘sim’, de uma forma comprometida e lúcida” (DERRIDA, 2014, p. 118). A última figuração da destinerrância em Derrida foi justamente o *animot* – palavra-valise que significa “palavra dos animais” (“animaux”, plural francês para “animais”, é homófona de “animot”) que sobreviveriam na palavra humana e a descentrariam da sua pretensão racional (logocêntrica) e da sua moral (antropocêntrica). Se Derrida afirma que “o pensamento animal, se houver, cabe à poesia” (2011, p. 22), a poesia também é associada por ele a um ouriço em sua linguagem fechada sobre si mesma, mas voltada para fora com seus espinhos – a própria imagem da destinerrância (cf. 2003, p. 08). Ou seja: se o campo instituído da literatura humaniza a escrita literária na sua deriva, domesticando-a e matando-a, como os humanos sempre fizeram com os animais, há sempre um lobo (ou uma onça, se seguirmos Guimarães Rosa) à espreita nessa mesma escrita, pronta para atacar a domesticação e o campo, escapando dele e empurrando a política da língua para os limiares da própria língua.

Essa indecidibilidade da escritura para Derrida, todavia, parece encontrar ponto de inflexão na voz animalizada (*phoné*) de Agamben, o que leva o italiano a dar mais atenção sobretudo à poesia como esse ponto da escrita. Mantendo-se sempre sobre o limite da linha de fronteira, Derrida nem ousa ultrapassá-la nem suspendê-la, enquanto Agamben – mesmo sem conseguir criar condições para enunciar esse novo pensamento,

e sabendo-o de um domínio que não pertence ao humano – esforça-se por libertar da captura da exceção (*ex-capture*) qualquer traço de *zoé*, como no epílogo de *A linguagem e a morte*, “O fim do pensamento”, no qual alegoriza o pensamento filosófico tentando capturar os animais que sempre escapam pelo bosque e riem do humano com sua fala:

O animal em fuga, cujo rumor parece-nos ouvir sumindo nas palavras é – disseram-nos – a nossa voz. [...] A busca da voz na linguagem é o pensamento. Que a linguagem surpreenda e antecipe sempre a voz, que a pendência da voz na linguagem jamais tenha fim: este é o problema da filosofia.” (2006, p. 146).

Há algo que se assemelha a uma nostalgia rondando o pensamento de Giorgio Agamben, e eu diria que sua matriz é a mesma da melancolia pessoana, aventurando-se em uma vida no limiar, “onde hesitam / Grandes pássaros que fitam”, conforme a epígrafe deste artigo, e da melancolia benjaminiana diante da vida espetacularizada por mercadorias-fantasmas.

Diferentemente do *amor fati* nietzscheano, Agamben opta por vasculhar “os fins” institucionais, destituindo a literatura como “estranha instituição” e investigando o pensamento poético pela sua voz animal – naquele justo ponto em que a desumanização de Auschwitz desloca ontologicamente a ética nietzschiana do eterno retorno em direção a outra “ética não deontológica”, uma ética testemunhal da vergonha e do resto. Segundo Oswaldo Giacóia Jr., nessa ética agambeniana “o sujeito, nesses termos, é a testemunha de uma dessubjetivação; [...] daquele que vê, fala e age pelo outro, em nome do outro, que empresta seu agir à atuação e efetivação de uma ausência – ele é o devir-homem do inumano”, o que resulta em uma “tarefa paradoxal: combinar cuidado de si com desprezo de si, como estratégia de evitamento da captura e assujeitamento pelo biopoder”, de onde “o sujeito não é outra coisa que o resto, a não coincidência desses dois processos” (2018, pp. 78, 90 e 81). Por isso, em “O fim do pensamento”, Agamben afirma próximo ao encerramento que “Aquilo que foi dito, poder-se-á dizer novamente. Mas o que foi pensado não mais poderá ser dito.” (2006, 147), interrompendo o texto com um gesto exemplar da sua ética do testemunho: “Como agora falas, isto é a ética.” (2006, p. 159)². Por isso, também, a distância que vai da literatura moderna como “poder dizer tudo” (*pouvoir tout dire*) (cf. DERRIDA, 2014, p. 49) à literatura como poder dizer “qualquer coisa” (*quodlibet*) (cf. AGAMBEN, 1993, p. 11-2) é a mesma que vai da democracia ao totalitarismo que, após “dizer tudo”, censura qualquer possibilidade de outra enunciação, restando a pura possibilidade de dizer “qualquer coisa”, ao se negar repetir a linguagem da lei.

Ato poético e potência inoperante

É nesse ponto que podemos indicar um deslocamento nos argumentos de *O fogo e o relato* no capítulo “O que é o ato de criação?”. Sublinhando entender por “criação”

² Um desenvolvimento mais recente desse mesmo âmbito reflexivo de Agamben está no ensaio a respeito de uma *ética da aventura* que o italiano desenvolve, articulando temas que vão da potência da *Tyché* (“Sorte”), pensada por Macróbio e por Goethe, passando pelas narrativas poéticas de aventuras medievais de cavalaria, nas quais experiência poética e experiência amorosa coincidem na mesma aventura, até chegar à *Ereignis* heideggeriana como evento antropogênico e ontogênico, em que o “vidente se torna humano”, abrindo hoje, pós-Auschwitz, uma possibilidade para a ultrapassagem limiar para uma *Elpis* (“esperança”) sem salvação, na qual o desengano dá “acesso a uma vida nova e mais feliz, nem animal, nem divina, nem humana” (2018b, p. 64).

(palavra vilipendiada e esvaziada) o mesmo que “poético”, Agamben repete esforços anteriores em definir a aporia em que o conceito de potência em Aristóteles confunde-se com a impotência, revelando o momento que interessa ao italiano definir como “ato poético”. Para Agamben, é aí, e somente aí, que um ato de criação pode ser entendido como resistência na famosa equação deleuziana por ele tomada, de que ao contrário de quem entende resistência por oposição Deleuze afirma que a resistência é “liberar uma vida potente. Uma vida mais do que pessoal” (DELEUZE, 2018, p. 69). O italiano esforça-se, portanto, em levar adiante essa definição de resistência, empurrando conceitualmente o binômio aristotélico potência/ato para a liberação na vida do que chama de potência-de-não: “quem possui – ou tem o hábito – de uma potência pode colocá-la em ato ou não. A potência – esta é a tese genial de Aristóteles, mesmo que aparentemente óbvia – é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício. [...] a potência é a suspensão do ato” (2018, p. 63). Seguindo de perto momentos de Aristóteles que ele sempre retoma, Agamben chega ao que considera núcleo oculto da potência humana, mantida “em relação com sua própria privação e [que] é sempre – em relação à mesma coisa – potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer” (2018, p. 65). Destaco que o interesse de Agamben no ato poético, ou gesto, como ato inoperante está presente também em outros momentos de seu pensamento, como em “Notas sobre o gesto” (2015a), “O autor como gesto” (2007), “A obra do homem” (2015c) e “Obra e inoperosidade” (2014). Em todos estes textos, esse mesmo argumento parece retornar em eco, como se o italiano perseguisse um ponto que interrompe seu próprio discurso, escapando à enunciação que não seja ela própria inoperante. Esse ponto, devemos entendê-lo como o ato poético que realiza o que diz no próprio ato de dizer – embora destituído de qualquer autoridade que lhe autorize a enunciação. Esse ato confunde-se com um gesto messiânico, que é um gesto destituente por excelência, pois *pode não* prometer nem cumprir nada além do próprio ato executado. Por isso, ele chega a dizer que “a tentativa de definir de outra forma a *poiesis*, o fazer dos homens, não pode deixar de pôr em questão também o modo como concebemos a política” (AGAMBEN, 2018, p. 76), reunindo ato poético e gesto político pela etimologia do primeiro, em que *poiesis* condensa tanto o fazer verbal quanto o material.

O que está em jogo aqui – tanto no *ato*, quanto no *gesto* ou na *obra* – é precisamente o esforço de Agamben em suspender, pelo limiar poético, a ação política capturada como exceção (*ex-capture*), e que teve em Auschwitz sua atualização mais violenta como ação tanatopolítica. Agamben parece querer deslocar o argumento de Hannah Arendt de que a política – sequestrada pelo trabalho produtivo (*práxis*) na modernidade – deveria retornar à ação essencial, recusando tal retorno e tentando conceitualmente conduzir a ação política ao seu fim mais próprio e íntimo, ao confundir-la com o ato poético na sua mais imprópria e íntima ausência de fim, sua “pura medialidade”. Com a impropriedade do ato poético, desapropria-se a ação política moderna da posse que faz da linguagem, que lhe é imprópria, através da sua funcionalização no *mysterium burocraticum* legal. Nessa desapropriação da posse política da linguagem, pela impotência do ato poético, diz Agamben, o vivente “pode ser e fazer porque se mantém em relação com seu próprio não ser e não fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia; o pensamento, não pensamento; a obra, inoperosidade” (2018, p. 65). Por isso, ao final do primeiro capítulo de *O que resta de Auschwitz*, “A testemunha”, o gesto enunciativo no limiar, que é dar testemunho do

horror, é um gesto paradoxal, que faz com que o italiano afirme que “o testemunho é que pode fundar a possibilidade do poema” (2008, p. 45). Tomando de Primo Lévi a ideia de que a testemunha não fala em seu próprio nome, mas em nome de quem não pode falar, por haver emudecido, fazendo com que seu testemunho seja sempre lacunar, mas mesmo assim eticamente necessário, Agamben valeu-se do mesmo raciocínio em um artigo publicado em inglês e retomado em “Sobre a dificuldade de ler”. Seu argumento baseia-se na dedicatória de poemas de César Vallejo, que diz tê-los criado “pelo analfabeto a quem escrevo” (2018, p. 137), levando o ato poético ao limiar não só da inteligibilidade como da própria institucionalidade, abrindo uma clareira lógica que fecha qualquer ideia de finalidade do poema que não seja ser um “meio sem fim”, um ato exemplar da sua ética do testemunho: “Como agora falas, isto é a ética” (2006, p. 159), conforme citado anteriormente.

A enunciação como um “puro ato” ético – é o que Agamben persegue como modo de vislumbrar a potência de não da política que avançou sobre a vida. Seu esforço é empreender um corte messiânico do que resta da vida, no limiar da instituição, fazendo-a assumir assim sua própria medialidade como linguagem. Esse limiar político se iguala em força ao fogo da literatura como o que resta do mistério justamente porque ele não se explica. Explicá-lo pelas regras constituídas da política é de alguma forma cooptá-lo para uma história que esconde o fogo e transforma todo ato poético em desempenho (*performance*) calculado pelo biopoder – o mesmo cálculo da tecnoeconomia. Esse limiar, Agamben vai exemplificá-lo pelo tremor da mão no gesto maneirista de Ticiano em *Anunciação* (1564). No labirinto visual no centro do quadro, o artista realiza a potência impessoal e pré-individual que freia o impulso ordenado em direção ao ato, fazendo-o encontrar no próprio gesto de criação uma resistência liberada como potência de não. Diz Agamben que “a resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele” (2018, p. 67). Mas Agamben também protege-se desse “puro ato” ser entendido como metalinguagem, pois “pensar corretamente a autorreferência implica, acima de tudo, a desativação e o abandono do dispositivo sujeito/objeto” (2018, p. 75), ou seja, implica o mesmo gesto testemunhal de articular o que há de inumano na enunciação ética da catástrofe, uma enunciação que seja exterior a toda referência e captura histórico-discursiva e se dê como dobra de devir.

Se o quadro de Ticiano torna visível tal tremor ético da mão durante o ato, os exemplos literários não são tão explorados neste capítulo. Só ao final, Agamben diz claramente que “talvez o modelo por excelência dessa operação que consiste em deixar inoperantes todas as obras humanas seja a própria poesia” (2018, p. 80). Operação inoperante que ele aproximará de uma língua despida de “suas funções utilitárias, [quando] repousa sobre si mesma, [e] contempla sua potência de dizer” (2018, p. 80). É uma clara ponte para os capítulos subsequentes, sobretudo “Em nome de quê?”, “Páscoa no Egito” e “Sobre a dificuldade de ler”, em que tratará efetivamente dessa potência de dizer da poesia, diante da definição agambeniana de que o homem é “um animal essencialmente *argos*, inoperante, que não pode ser definido por nenhuma obra e nenhuma vocação” (2018, p. 77). Por isso caberia, então, perguntar: a potência de dizer do homem estaria em dizer o quê?

O capítulo “Em nome de quê?” retoma a noção de literatura como o que resta do mistério, ao construir uma parábola que coloca a humanidade diante da lacuna de não

ter mais um nome pelo qual falar – seja Deus ou um soberano – restando somente uma interrogação feita pela e com a própria língua. A figura do poeta que emerge nesse capítulo da reflexão de Agamben é a de Hölderlin unindo poesia e filosofia – isto é: língua e política – no seu esforço em falar em nome de um povo sem nome, um povo que hoje é nomeado pela técnica e pela economia – um povo que falta. Numa sociedade em que os nomes se multiplicam e ganham visibilidade e relevância a partir da sua capacidade de capitalizar através do espetáculo político de algum tipo de competência técnica, a nomeação possível de uma verdade também se perde. Por isso, vem à memória a figura de Bartleby, tratada por Agamben e por Gilles Deleuze. No artigo “Bartleby, ou a fórmula”, Deleuze considera o enigmático enunciado do escrivão como agramatical, cavando uma língua estrangeira – a língua do povo que falta – na própria língua e sem dispor de um “procedimento geral” para tratar a língua (cf. 1997, p. 84). Mas o que se articula com a reflexão de Agamben sobre o ato poético é que Deleuze considera a fórmula *I would prefer not to* uma espécie de anti-ato de fala, de problematização de atos de fala entendidos pelo pensador francês como “o patrão [que] pode comandar, um amigo benevolente [que] pode fazer perguntas, um homem de fé prometer. [...] A fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo em que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual nenhuma situação social pode ser atribuída” (1997, p. 85). Nessa fórmula de desarticulação da ordem e desativação do poder que é o ato de fala, Bartleby é o criador por um ato poético executado no limar da política instituída através de regimes de representação. O ato poético, ou o gesto, é colocado por Agamben como aquilo que a burguesia perdeu à medida em que ascendeu ao poder no século XIX, constituindo a mercadoria como representação moral que apartou o povo e substituiu Deus e o soberano como nome pelo qual se fala. Por isso, em “Notas sobre o gesto”, Agamben afirma que

uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* Ele faz aparecer o ser-em-um-meio do homem e, desse modo, abre-lhe uma dimensão ética (2015a, p. 59).

No início do livro *O avesso do niilismo*, Peter Pal Pelbart estabelece – com base em reflexões de Deleuze sobre Beckett e Agamben sobre Primo Levi – o par catástrofe/criação como uma matriz para se lidar o que o chama “esgotamento das palavras”, isto é, essa falta de um povo e de um nome pelo qual se fala. Esse esgotamento – de certo modo semelhante ao de Bartleby – diz menos respeito ao cansaço do trabalho e mais à dessubjetivação do sobrevivente que precisa falar para testemunhar “quando as cadeias causais se interrompem e a continuidade entre o mundo e o eu se quebra, o fundo faz irrupção, e aquele que sofre parece afundar-se” (PELBART, 2016, 40). Mas se o esgotamento das palavras – silêncio e emudecimento – se assemelha a uma “experiência da catástrofe”, ele também faz fronteira com o esforço por falar, por testemunhar, um esforço poético para um “novo começo”: “a reação catastrófica, que no homem se manifesta como angústia, não seria o fim, porém condição para um novo começo” (2016, 41). Esse gesto reinaugural não se confunde de forma alguma com a performatividade espetacular da economia política, mas com a performatividade vital de uma zoopolítica que tem na *zoé* uma imagem que nasce do

esgotamento da língua, justamente nos seus “hiatos, buracos, rasgões”, o que “não significa abrir mãos das palavras” (2016, 44), mas liberar potências políticas da exterioridade – “visões e audições” – desde seu limiar poético e intensivo.

Ou seja, o poeta como testemunha é uma imagem que nasce da “travessia [nietzscheana] do niilismo” (2016, 111) e do esgotamento das palavras que nomeiam o povo que falta. O ato de poético é, assim, coextensivo ao ato testemunhal, na mesma medida em que *poiesis* e catástrofe são coextensivas uma à outra. O *analfabeto* de César Vallejo, o *mar* de Herman Melville, o *idiota* de Dostoiévski, o *leão* de Nietzsche, o *corpo-sem-órgãos* de Artaud, a *barata* de Clarice Lispector, o *livro* de Mallarmé, a *criança* de Lewis Carroll, o *cágado* de Pepetela, o *cinema* de Herberto Helder, a *floresta* de Vicente Franz Cecim, as *frutas* de Paula Tavares, a *pantera* de Rainer Maria Rilke, a *aranha* de António José Forte, o *boi* de Ruy Duarte de Carvalho são exemplos de imagens de inumanidade gestadas como atos poéticos que mantêm a potência-de-não tanto quanto a árvore mantém presente em si a semente que a gerou. É essa mesma lógica intensiva da imagem que Agamben percebe na misteriosa frase de Paul Celan em carta a Ingeborg Bachmann sobre a Páscoa judaica e que intitula o capítulo “Páscoa no Egito” de *O fogo e o relato*: “mesmo não me lembrando de jamais ter saído do Egito celebrarei essa festa na Inglaterra” (2018, p. 99).

No mistério de todas essas imagens, a literatura se faz o relato que resta do mistério do fogo e afirmação da ilegibilidade que resta pelo ato criativo, como no capítulo seguinte: “Sobre a dificuldade de ler”. Sublinhar a impossibilidade de ler o mundo é suspender a lei em seu “*mysterium burocraticum*” que comunica, controla e ordena tanto mundo quanto vida por atos de fala. Mas há também “outra impossibilidade mais radical de ler”, que é quando ocorre “uma experiência da escrita e da leitura que põe em questão a representação que costumamos ter dessas duas práticas tão estritamente ligadas, que opõem e, ao mesmo tempo, remetem a algo ilegível de inescrivível que as precedeu e não deixa de acompanhá-las” (2018, p. 109). O exemplo de Dante – ao escrever em língua vulgar quando não havia gramática que lhe permitisse franca legibilidade – é revelador do que Agamben concebe como ato poético, bem como pelo lugar da poesia: como *o vazio ilegível e inescrivível da tradução*, quando “a política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens” (2015a, p. 61). Somente nessa esfera dos “meios sem fim” é que a política pode se realizar em seu espaço próprio – que é a *zoé* – e desativar os dispositivos biopolíticos e tecnoeconômicos de controle que nos conduzem para finalidades alheias à vida.

É essa hipótese que Agamben desenvolverá estrategicamente ao longo de grande parte da série *Homo Sacer*. Recordo que em *O Reino e a glória* de que Agamben lança mão da poesia moderna ao seu final, justamente como exemplo de desativação da teologia-econômica, no esforço de restituir a política a sua inoperosidade central. Para Agamben, o uso da palavra pela poesia moderna a define como um lugar intermédio tanto em relação hinos angelicais de celebração do nome de Deus quanto em relação às elegias de lamento que não sabem mais em nome do que falar. Ele chega a afirmar que “a poesia moderna, embora com vistosas exceções [...], é em geral mais elegíaca que hínica” (2011, p. 257). Mas detém-se em casos especiais: Rainer Maria Rilke e suas *Elegias de Duíno*, como hinos disfarçados, “a prosódia quebrada e quase não prosódia dos últimos hinos de Hölderlin” (2011, p. 260) e o “isolamento hínico da palavra [que] encontrou sua formulação extrema em Mallarmé” (2011, p. 261). Afirmando que o

poeta moderno “quer falar, mas o que nele deve falar é o incognoscível” (2011, p. 258), Agamben toma principalmente a lírica moderna como um paradigma de inoperosidade e, em *O Reino e a glória*, um paradigma de uso profanador da palavra, sugerindo o tempo messiânico capaz de desativar aquela “conspiração teológica sobre a linguagem” (2014, p. 185) que ele identifica em “O fim do poema”, de *Categorias italianas*. Mallarmé romperia

de tal maneira a estrutura sintática do poema que este literalmente explode em um punhado de nomes desligados e disseminados no papel. Isoladas em uma ‘suspensão vibrátil’ em relação ao contexto sintético, as palavras, devolvidas ao status de nomine sacra como aquilo que na língua resiste com tenacidade ao discurso do sentido (AGAMBEN, 2011, p. 261)

e conclui: “a lírica moderna é uma liturgia ateológica”. Ou como dirá em outras ocasiões, em *O fogo e o relato*, uma “contemplação da língua”, movimento de ociosidade que desarticula o poder ordenador e discursivo da palavra e o devolve à sua potência inoperosa, a mesma do vivente.

Ainda em “O que é o ato de criação?”, ele toma de Aristóteles, que não a desenvolveria, a pergunta sobre se o homem pode ser definido ou não uma obra ou vocação, sobre se o homem seria essencialmente sem obra, como os animais. A partir daí, Agamben lista brevemente três exemplos modernos (dois “modernistas” do século XX e um do XIX) dessa inoperatividade recuperada pela desativação de dispositivos de controle produtivo: um exemplo da ciência, um da linguagem visual e outro da produção econômica. Agamben não os desenvolve, mas os anota: 1) a inoperosidade essencial da vida humana, segundo tese buscada em Ludwig Bolk no ano de 1926, estaria nele “ser um filhote de macaco que se constituiu numa espécie autônoma” (2018, p. 77), 2) a inoperosidade essencial da linguagem humana, segundo tese suprematista do pintor russo Kazimir Maliévitch, estaria na arte em branco ser o símbolo máximo da “verdade efetiva do homem”, como o quadro *Quadrado branco sobre fundo branco*, de 1918, e 3) a defesa do *Direito à preguiça*, de Paul Lafargue, em 1880, como modo de relação desalienante do sujeito com a exploração do trabalho. Esses três exemplos pensam o humano como “vivente sem obra”, cuja inoperatividade o define “em relação à potência e ao ato de criação [e] como uma práxis ou uma potência de tipo especial, que se mantém constitutivamente em conexão com sua própria inoperosidade”, uma “inoperosidade interna” (2018, p. 78-9). Do exemplo de Lafargue também tiramos a divergência de Agamben com a ontologia marxista, que entende o trabalho como o núcleo ontológico do humano. E contra os que acusam o italiano de uma lógica negativa, ele logo a seguir afirma que “enquanto para os antigos era o trabalho – o *negotium* – que devia ser definido de modo negativo em relação à vida contemplativa – o *otium* – os modernos parecem incapazes de definir a contemplação, a inoperosidade e a festa de uma maneira que não seja como repouso ou negação do trabalho” (2018, p. 78). Nessa fresta – entre a linguagem como instrumento social e trabalho discursivo e o silêncio como morte do sujeito – encontramos a poesia como “contemplação da língua”, ociosidade discursiva e negação do *negotium* pela palavra – negócio entendido como ilusão de comunicabilidade.

O uso de Aristóteles para compreender a inoperosidade essencial do humano, quando Agamben diz levar a sério uma hipótese não desenvolvida pelo Estagirita, fornece algo da dimensão experimental também do pensamento – quando se realiza na

língua – para o italiano. Também por isso muitos tomam o texto agambeniano como poético, na medida em que ele próprio faz usos inoperativos dos argumentos, metamorfoseando seu pensamento político em pensamento poético, com ritornelos, ecos e rimas. Um exemplo que quero destacar é a repetição de um mesmo trecho exemplar nos livros e contextos diferentes de *O Reino e a glória* e *O fogo e o relato*. No último capítulo do primeiro livro, há uma analogia entre poesia, política e filosofia – “O que a poesia realiza em favor da potência de dizer, a política e a filosofia devem realizar em favor da potência do agir. Tornando inoperosas operações econômicas e biológicas, elas mostram o que pode o corpo humano, abrindo-o para um novo, possível uso” (2011, p. 274). O mesmo trecho se repete apenas com a substituição de “biológicas” por “sociais” em “O que é um ato de criação?”, do segundo livro (cf. 2018, p. 81). Ou seja, para além do paradigma discursivamente híbrido de *A ideia da prosa* (no qual também se flagra esse mesmo tipo experimento em relação a “O fim do poema”³), o ritornelo de trechos cria rimas de argumentos e ecos de ideias entre livros diferentes. Ele é demonstração de um pensamento que guarda sua potência em pleno ato, produzindo labirintos inoperantes que não respeitam convenções discursivas – as próprias e as do campo intelectual, que ainda cultiva com fervor espetacularizado a lógica da glória e da consagração mercadológica – malgrado afirmar muitas vezes o contrário, em nome de transgressões de manual.

Vidas e obras

Os dois últimos capítulos de *O fogo e o relato* recuperam o argumento do mistério limiar da literatura, só que investindo sobre elementos constitutivos do campo intelectual, mais do que sobre os usos da palavra e da língua pela literatura. Para um pensador que se esforça por atualizar a biopolítica para enfrentar o capitalismo do século XXI e seu discurso de consagração de vidas e obras, tanto a compreensão do livro como produto comercial quanto o discurso (auto)biográfico não deixam de funcionar dentro da lógica do grande dispositivo teológico-econômico que governa o mundo dos vivos e dos mortos. E o livro joga um papel fundamental como dispositivo dessa teologia econômica quando a aura de uma autoria divina da Bíblia serve de modelo à aura de uma autoria comercial: o *copyright*. Ao contrário de quem entende a benjaminiana “queda da auréola” como uma simples desierarquização de Bens, Deus e Capital nessa concepção jogam o mesmo papel soberano de auratização dos discursos, dos sujeitos e dos objetos, mas o primeiro o faz como dispositivo territorializante, tradicional e conservador, enquanto o segundo como dispositivo desterritorializante e, além disso, imanente e produtivo, o que cria a ilusão de um progressismo, quando na verdade é mero reformismo (neo)liberal. Por isso, *O fogo e o relato* termina com dois capítulos – “Do livro à tela” e “*Opus alchymicum*” – que discutem a vida a partir da

³ Entre “A ideia de cesura”, em *A ideia da prosa* ([1985] 2012a), e “O fim do poema”, em *Categorias italianas* ([1995] 2014), não se repete textualmente passagens inteiras, mas se desenvolve no segundo argumentos mais sintéticos do anterior. Um outro exemplo de ritornelo textual ocorre entre o capítulo “Shekhina”, de *A comunidade que vem* ([1990] 1993), e “Notas sobre a política”, de *Meios sem fim* ([1992] 2015a), onde o mesmo trecho é repetido com ligeira mudança: “a época em que vivemos agora é também aquela que se torna pela primeira vez possível para os homens terem a experiência da sua própria essência linguística – não deste ou daquele conteúdo da linguagem, mas da própria linguagem, desta ou daquela proposição verdadeira, mas do próprio facto de se falar” (1993, p. 64-5), sendo a diferença do texto posterior, “Notas sobre a política”, a retirada da expressão “mas da própria linguagem”, com o itálico transferido para “facto de se falar”, que na tradução brasileira (a acima está a portuguesa) ficou como “fato de que se fale” (2015a, p. 106).

obra, não em seu caráter de produto do trabalho soberano, mas como obra sem fim, resto inoperante.

Em “Do livro à tela. O antes e o depois do livro”, Agamben investe sobre o livro como discurso cuja ontologia condensa uma série de discussões agambenianas sobre medialidades sem fim, obra divina e obra humana, dispositivos técnicos, gesto profanador, potência, impotência, vida e morte. Mais interessado nas notas preparatórias, fragmentos, rascunhos e anotações que resultam em livros bem acabados, redondos, com unidade discursiva e material, Agamben investiga até que ponto os textos mantêm presente esse “antes”, essa “potência [que] não se transferiu e não se esgotou integralmente no ato, o ‘querer-escrever’[que] permaneceu irrealizado e inacabado” (2018, p. 121). Aliás, não é somente uma investigação, mas uma estratégia crítica que deseja descolar a obra inoperante do trabalho produtivo através da identificação de gestos criativos, como o ler nas edições críticas de Leopardi, Hölderlin ou Kafka, por exemplo, o que há de ilegível, de somente iniciado, de indecível no conjunto de papéis dos poetas e escritores, que têm no livro seu meio de consagração e dispositivo de capitalização da própria vida. Agamben não deseja, todavia, ler sob a rasura, nem mesmo ler a própria rasura, mas os gestos que tornam o conjunto do livro ilegível, fazendo a obra perder a identidade, desorientando de início o leitor, que lê os primeiros e indecíveis “jatos em prosa” de algum poema “brilhante”, mas que ali se torna qualquer. Ou seja, o livro como obra com unidade, concluída e fechada – à semelhança do paradigma teológico da criação do mundo – abre-se como uma desobra (*inoperosità*, *désœuvrement*) humana na sua medialidade sem fim.

O antes do livro é definido por Agamben como “pré-mundo”, por encontrar-se sempre inconcluso – diferentemente de “por concluir”, pois não evoca qualquer “obra ausente” situada em uma origem ou fim metafísicos. A exigência é, portanto, ler a obra e a vida como presentes a si, exatamente nos momentos em que os gestos são presenças em si, isto é, “puros meios”: “a política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens” (2015, p. 61). Nota-se a política da vida e obra de Agamben como resistência ao biopoder (auto)biográfico, pois busca a criação não no que é discurso, mas suspensão da discursividade, não no que é consagração, mas suspensão da consagração, pelo que não é campo institucional, mas suspensão da lei e das regras instituídas. Destituição. Assim como vê no romance *Petrolío*, de Pasolini, esse gesto extremo de publicação (póstuma) de um romance labiríntico enquanto enredo, gênero, livro editável que recusa toda e qualquer definição e regra consagrada. Na excelente citação da carta de Pasolini a Alberto Moravia, “eu deveria necessariamente aceitar aquela convencionalidade que no fundo é jogo. Não tenho mais vontade de jogar” (2018, p. 120). Abandonar o jogo é assumir o pertencimento ao bando, encontrar na própria *bios* uma *zoé* excepcional (*ex-capture*) e fazer da vida adquirida uma forma-de-vida, uma vida inseparável da própria forma, em que vida e obra se confundem para resistir aos mecanismos de captura pelo biocapitalismo e da tecnoeconomia. Abandonar o jogo é criar com o fio da própria voz inumana uma obra incapturável e que, por isso, “não cessa de se fazer possível” (2018, p. 122). Esse tipo de obra, sob a forma de livro, retira o *topos* medieval do *Liber Mundi* (“mundo como livro”) da conta de um Deus invisível e ausente e o coloca como o Reino imediato, ao alcance da mão e não cifrado do capítulo “Parábola e Reino”. Não é preciso mais acessá-lo, nem situá-lo no futuro ou passado – para salvação ou condenação –, pois ele

está aí, presente no gesto de interrupção da malha significante dos discursos – gesto político por excelência, devolvido à vida dos seres humanos.

Por isso, a desconfiança de Agamben com a tela em comparação com a página. O exemplo do *Livre* de Mallarmé é paradigmático – tanto pelas suas ambições quanto resultados. Se o poeta francês vê o livro ainda pela tópica do *Liber Mundi*, ele sabe que esse livro é sem fim, mas não abdica de escrevê-lo, gesto após gesto, como se cada página preenchida mantivesse a sua potência inalterada. É reconhecida a importância que Mallarmé dava à página em branco, convertida por ele em *topos* poético em inúmeros versos: “Sur le vide papier que la blancheur défend” (“Brise marine”), “La blanc souci de notre toile” (“Salut”), “À traves un désert stérile de Douleurs” (“L’azur”), “Ce lac dur oublié que hante sous le givre” (“Le vierge, le vivace...”), “Cet unanime blanc conflit” (“Une dentelle s’abolit”), “Ondoe une blancheur animale au repos” (“L’après-midi d’un faune”) (MALLARMÉ, 2013)⁴. Mas é no *Livre* que esse *topos* se converterá em imagem do limiar entre esgotamento e criação, pura potência, com o trecho publicado como *Un coup de dès*: “um coup de dès jamais abolira le hasard” (MALLARMÉ, 2013, 153-73)⁵. Como afirmar o casual e o contingente, tentando *aboutir* (“chegar”, “obter”, “finalizar”, “concluir”) em um livro tudo que existe no mundo (MALLARMÉ, 1993, 212)⁶, se não por esse ato poético que faz “o livro-mundo explodir numa palingenesia também necessariamente casual” (AGAMBEN, 2018, p. 127)? Esse livro (im)possível só foi editado graças a Jacques Scherer nos anos 1950, que se tornou uma espécie de co-autor seu ao escrever-lhe uma introdução do mesmo tamanho do material compilado e assinar seu nome próprio junto ao título *Le Livre de Mallarmé*. Parafraseando o título de um capítulo de *Profanações*, trata-se da co-autoria como gesto.

É, portanto, detendo-se na página em branco como imagem da potência – o que já havia sido desenvolvido em *Bartleby, ou da contingência* (AGAMBEN, 2015b, p. 11-25) – que Agamben desenvolve seu argumento sobre a tela não como um “depois do livro”, mas como escudo, obstáculo invisível e fantasmático que desvitaliza a experiência da página em branco como experiência da potência material do pensamento: “*pensar significa lembrar-se da página em branco enquanto se escreve ou se lê*. Pensar – mas também ler – significa lembrar-se da matéria” (2018, p. 136; grifo no original). Essa matéria seria o próprio mundo, enquanto para Agamben “o dispositivo digital não é imaterial, mas baseia-se na obliteração da própria materialidade” (2018, p. 135). Eu acrescentaria que o dispositivo digital é matemático, próximo, portanto, do idealismo platônico, cuja política baseia-se no controle (geométrico) da República, controle com fins mensuráveis, crescentemente precificáveis – o que tem se percebido

⁴ Optamos pelas traduções de Augusto de Campos dos respectivos versos, exceto o último, traduzido por Décio Pignatari, todos da mesma edição bilíngue de poemas (MALLARMÉ, 2013): “Este papel vazio com seu branco anseio” (“Brisa marinha”), “Um branco afã de nossa vela” (“Brinde”), “No estéril areal de um deserto de Dores” (“O azul”), “Duro lago de olvido a solver sob a neve” (“O virgem, o vivaz...”), “Esta branca discórdia oculta” (“Um rendado se vê desfeito”), “E ondulava um brancor animal em repouso” (“O entardecer de um fauno”). Alguns dos poetas que retomaram esse *topos* mallarmeano no século XX foram: Paul Valéry, Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, René Char, Wallace Stevens, João Cabral, Octávio Paz, Herberto Helder, John Ashbery, Haroldo de Campos, José Lezama Lima, Francis Ponge e Fiamma H. P. Brandão, dentre muito mais outros.

⁵ “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” na tradução de Haroldo de Campos (MALLARMÉ, 2013, pp. 153-73).

⁶ Referência ao conhecido trecho do ensaio “Livro, instrumento espiritual” (“tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”), que na tradução de Fernando Scheibe ficou: “Tudo, no mundo, existe para culminar num livro” (MALLARMÉ, 2010, 180).

cada vez mais como a lógica soberana e espetacularizada da nossa vida-e-obra, tornada pela razão técnica sobrevivência-e-trabalho.

Daí a alquimia como estratégia de interrupção do discurso de *O fogo e o relato*, recuperando o mistério da literatura como limiar da burocracia. Se o livro se encerra num círculo hermenêutico ao retomar em “*Opus alchymicum*” o tema do mistério dos primeiros capítulos, ele também se abre para um antes e para um depois, para algo que ele próprio não contém e que diz respeito ao seu inacabamento como obra, como qualquer obra, à semelhança do inacabamento e da própria ausência de uma obra específica a ser executada como sentido da vida. No último capítulo, portanto, são vários os exemplos de tentativas de recuperação da experiência misteriosa do fogo através da literatura. Todos falhos, mas que servem para conduzir ao argumento principal de Agamben sobre vida e obra enquanto limiares poéticos do seu pensamento político, afinal vida e obra são as principais pontas da captura do vivente pelo biopoder, segundo Agamben.

O primeiro dos exemplos é a busca espiritual do escritor surrealista francês René Daumal, que almejava, pela sua obra literária, “traduzir”, “explicar” e “ilustrar” um precedente “trabalho sobre si”. Agamben pergunta: “uma vez que Daumal nem sequer pretendia colocar seu romance no mesmo patamar daquelas que ele chamava de ‘grandes Escrituras’ reveladas [...], não nos deveríamos perguntar se, como acontece em qualquer obra literária, o monte Análogo⁷ só existe *analogamente* na escritura que fala dele?” (2018, p. 140). Como sujeito da modernidade, para Daumal “o trabalho na obra só tem sentido se coincidir com a autoedificação. Isso significa fazer da vida a aposta e, ao mesmo tempo, a pedra de toque da obra” (2018, p. 141). Agamben desdobra essas considerações para outro exemplo, ainda mais contraditório e falho – o de Rimbaud, que abandonou tanto o experimento de sua vida quanto de sua obra, por fazer daquela pré-condição para esta, concluindo o italiano: “fica a impressão singular e tenaz de que a decisão [de Rimbaud] de largar a poesia para vender armas e camelos na Abissínia e em Áden é parte integrante de sua obra”, o que na biografia de Rimbaud não tem “nenhum fundamento” e que “ela testemunha, todavia, a duradoura confusão que o Romantismo produziu entre a arte e a vida” (2018, p. 142). Agamben, portanto, se coloca terminantemente contra a tese hegeliana do fim da arte que informará a modernidade – a mesma modernidade que verá no trabalho produtivo e ascético a obra superior da vida humana. Isso fundamentará uma face importante da arte moderna: a crescente profissionalização do artista, a transformação da sua vida em uma vida nua, vida sobrevivente, despida de qualquer mistério, exceção tornada regra e também capturada pelo poder soberano do Capital.

Sublinho que na modernidade do início do século XX o pressuposto vanguardista da autonomia da arte se definiu justo pela busca da própria coincidência entre vida e obra pelas mesmas vanguardas, o que levou Peter Bürger a entender uma contradição de base tanto na teoria quanto no resultado histórico das obras de vanguardas no início do século XX. Essas obras – que pregavam a autonomia da arte – viraram exemplos estéticos valorizadíssimos por um mercado financeiro de arte, por isso “o emprego do conceito de obra de arte, referido aos produtos de vanguarda, coloca alguns problemas. Poder-se-ia objectar que a crise do conceito de obra provocada pelos movimentos de vanguarda não é evidente, e que a discussão parte portanto de falsas premissas”

⁷ *Mont Analogue*, nome do romance póstumo que é o principal livro de Daumal, publicado em 1952, oito anos após sua morte.

(BÜRGER, 1993, p. 101). Isso, segundo Agamben, levou ao “apagamento da obra” e cooptação da arte pelo trabalho: “a intenção mais autêntica do dadaísmo não se voltava tanto contra a arte [...], e sim contra a obra, que era destituída e ridicularizada” (2018, p. 146). Os exemplos extremos dessa contradição e “apagamento da obra” no argumento de Agamben são dois: 1) Marcel Duchamp, que ao dispensar a obra para poder concentrar-se na autotransformação tornou-se “incapaz de produzir em si outra coisa que não seja uma máscara irônica ou de exhibir, sem nenhum recato, simplesmente seu corpo vivo” (2018, p. 147); 2) Cristina Campo, que na ânsia crescente de fazer coincidir a fabricação da obra com o trabalho sobre si deixou inconcluso o livro em que isso se daria, como que subentendendo a impossibilidade dessa coincidência.

O exemplo maior desse malogro geral em fazer coincidir vida e obra no capítulo é o que lhe dá título: a alquimia. Os traços deixados da busca pelo *opus alchymicum* por parte dos alquimistas testemunham a complexidade dessa relação. Para Agamben, o *opus alchymicum* nunca foi apenas uma imagem de busca espiritual, dado que os inúmeros documentos, papéis, regras, anotações, indicações, fragmentos da literatura alquímica trazem uma efetiva vontade de transmutação também material de metais baixos em nobres, chumbo em ouro. Mas também toda essa busca material para a produção do *opus* “deixa um resíduo constrangedor e irremovível: a interminável, empertigada e, no fim das contas, entediante literatura alquímica. E, todavia, na insidiosa *no man’s land* da alquimia como fenômeno histórico, essa literatura é a única certeza, o único ponto firme” (2018, p. 154). Se o *opus alchymicum*, portanto, ainda não é o exemplo de coincidência do trabalho sobre si e do trabalho sobre uma obra, ele é aquele ponto que – dado o completo anonimato histórico dos alquimistas – legou uma obra como resto do seu experimento de vida. Ou seja: o mistério da obra poética não é efeito de uma complicação voluntária, de um hermetismo pretensioso ou de uma inabilidade argumentativa, mas a exposição do mistério da vida, sua forma *literal*, não explicando o que é o mistério da vida, mas mostrando-o como mistério. A literatura como resto do mistério se faz uma forma de conhecimento absolutamente anacrônica em relação à modernidade tecnoeconômica, com seu conhecimento positivo, base epistemológica do biopoder. Se as próprias Teoria e Crítica Literária se constituíram na modernidade como resultantes dessa crescente positividade do conhecimento, elas também só realizam seu fim à semelhança do próprio do biopoder: visando um maior e mais eficiente domínio técnico e produtivo da esfera política da vida humana, esfera que Hannah Arendt define pela ação e pelo discurso, ao mesmo tempo em que constata sua completa ruptura e decadência na modernidade, justamente a partir da vitória do *animal laborans* sobre o *bíos politikos* (cf. 2017). Para Arendt, na modernidade, toda e qualquer atividade humana acaba por se definir pela sua finalidade de sobrevivência biológica. Para Agamben, a resistência a essa nova condição acontece no âmbito da atividade poética, do ato poético, da obra poética, justamente pela sua inoperosidade demonstrando o inacabamento e inoperosidade inerentes à própria vida, diante da vida moderna e sua total funcionalização.

Por isso, a relação entre vida e obra é para Agamben muito mais complexa do que podem dar conta buscas espirituais, metáforas alquímicas, gêneros (auto)biográficos, discursos autoficcionais ou uma mal assimilada estética da existência pelas artes plásticas e performáticas – todas muito bem adaptadas ao mercado editorial, literário, artístico e de autoajuda. Não à toa, Foucault é trazido ao capítulo justamente pela sua recuperação de exercícios, técnicas e regras antigas de vida para a

construção de uma ética do cuidado de si, construção – sublinhe-se – necessariamente aporética, pois “não há sujeito antes da relação consigo: o sujeito é essa relação, e não um de seus termos” (AGAMBEN, 2018, p. 162), diz Agamben comentando Foucault, que a seguir é citado como alavanca para conduzir o italiano para o final do livro, lançando-se no que vem a ser o seu depois: “não se trata de ligar a atividade criadora de um indivíduo à relação que ele mantém consigo mesmo, mas de ligar essa relação consigo mesmo a uma atividade criadora” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2018, p. 162). Ou seja, não é a forma da vida que demonstra a força de uma obra ou “atividade criativa”, mas esta que é a demonstração da força experimental de uma vida – só assim se pode alcançar uma forma-de-vida, conceito de Giorgio Agamben tem se esforçado em delimitar desde antes da série *Homo Sacer*. Uma obra é uma espécie de dobradiça movimentando-se em meio a uma vida, dobradiça cuja potência inoperante é a única capaz, para Agamben, de investir na “vida nua” em seu abandono, clandestinidade, anonimato e invisibilidade como estratégia de resistência – diante da proliferação exponencial de dispositivos de subjetivação na contemporaneidade. É esta d(obra)diça que restitui a potência da vida como forma-de-vida e desativa o trabalho de sobrevivência produtiva. Uma obra criativa tem nos seus atos inoperantes a demonstração do grau de resistência ao poder soberano por parte de uma vida.

O pintor, o poeta, o pensador – e, em geral, qualquer um que pratique uma “arte” e uma atividade – não são sujeitos soberanos titulares de uma operação criativa e de uma obra; são, antes, viventes anônimos que, contemplando e tornando a cada vez inoperantes as obras da linguagem, da visão e dos corpos, procuram ter a experiência de si e manter-se em relação com uma potência, isto é, construir sua vida como forma-de-vida. (AGAMBEN, 2018, p. 166)⁸.

É essa resistência inoperante que se vive para além da sobrevivência humana – legislada, regulada, produtiva e administrada. O anonimato solitário de Fernando Pessoa, o desaparecimento de Rimbaud, a pele negra de Lima Barreto, a loucura de Arthur Bispo do Rosário, a pobreza de Carolina Maria de Jesus, o judaísmo de Kafka, a homossexualidade de Caio Fernando Abreu ou o nó de questões de Frida Kahlo não é o que dá a potência de suas obras. Pensar que são essas identificações que lhes dão a potência é, na verdade, *capturá-los na mesma estrutura de exceção que define o poder soberano*: biopoder na modernidade e poder biotecnológico na contemporaneidade. Na verdade, essas imagens flertam de alguma forma com avatares do poder constituído ou constituinte do “sujeito soberano titular” das leis sociais, jurídicas ou morais, poder que lhes transforma também em “sujeitos soberanos”⁹ definidos e limitados pela lei da obra e da atividade que executam e ganha estatuto de trabalho.

Em “A obra do homem” (AGAMBEN, 2015c, p. 319-29), retomando uma questão de Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco*, Agamben pergunta, afinal, se o vivente humano tem alguma obra, alguma atividade que o defina, um tanto na esteira

⁸ Essa mesma passagem está presente na terceira parte, capítulo “Obra e inoperosidade”, de *O uso dos corpos* (cf. 2017, p. 277), com a única substituição de “arte” por “*poiesis*”, o que reforça tanto a afirmação introdutória deste artigo quanto à simultaneidade da publicação do último volume de *Homo Sacer* e de *O fogo e o relato*, em 2014, quanto é mais um exemplo da dimensão experimental, anteriormente discutida, do pensamento de Agamben.

⁹ No artigo “Bataille e o paradoxo da soberania”, Agamben afirma que “sujeito soberano” é uma expressão paradoxal no pensamento de Georges Bataille e que por isso ele iria recusar o pensamento de Bataille e sua noção de transgressão como dependência da lei, e não a superação limiar dela (cf. 2012b, pp. 13-24).

de Hannah Arendt, que entende a *vita activa* como condição humana. Agamben segue de perto Aristóteles, montando o esquema definidor da atividade humana como a operação definida pelo “ser-em-obra” (*energeia*), decorrente por sua vez do ato-obra (*ergon*) que resulta de uma potência (*dynamis*) ativada. O “ser-em-obra” é o sujeito titular das identidades sociais que exercem alguma atividade, tais como artesão, flautista, carpinteiro, escritor, arquiteto, pedreiro, juiz, professor, faxineiro, intelectual, etc. Ou seja, a atividade determina o sujeito que, paradoxalmente, é também o agente da atividade, fazendo do sujeito o lugar de uma aporia – simultaneamente agente e paciente de uma atividade. Agamben avalia tal esquema aristotélico da atividade humana, então, de três modos: 1) se a obra humana é realizada por completo, o humano deverá portanto mudar de figura (“ser-em-obra”), assumindo-se sujeito pós-histórico à maneira do ocioso e do vagabundo, pois nada mais precisará produzir ou exercer para se realizar como humano; 2) se o humano não possuir obra nem finalidade a realizar (se o humano for *argos*: “sem-obra”), ele se torna sem identidade social (“ser-em-obra”), assumindo-se inesgotável potência de devir ou pura possibilidade; 3) se o humano não possuir obra humana a realizar, mas apenas a sua obra animal, isto é, quando seu fim é o de fundamentalmente viver, assume ele assim a esfera da “vida nua” como a verdadeira esfera da ética como busca do bem viver, uma ética do vivente. Nesta terceira avaliação, Agamben flagra Aristóteles estabelecendo divisões sobre a vida, para manter o esquema da excepcionalidade superior da vida humana em relação a outras vidas (animais e vegetais), capturando o humano num esquema de poder soberano e excluindo as formas-de-vida que não se afastam da potência. Mas são justamente nestas vidas como formas-de-vida que as obras se tornam inoperantes – obras-vidas quaisquer em suas potências inumanas.

Por isso as vidas – quando *vidas quaisquer* – não podem ser capturadas na sua nudez pelo poder das biografias e biografemas, das identidades sociais e discursos públicos tornados obra ou atividade. Essas vidas são vividas com a potência dos atos e gestos irrepetíveis, e que por isso restam como obras inoperantes – legíveis somente enquanto limiares para a vida nua, formas-de-vida que permanecem incapturáveis para além dos livros escritos, para além de qualquer biografema, para além de qualquer identidade que os arremesse no espetáculo biopolítico-social. Alberto Caeiro, mestre heteronímico de Fernando Pessoa, afirma em um poema da série *Poemas inconjuntos*: “Se depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia, / Não há nada de mais simples. / Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte. / *Entre uma e outra cousa todos os dias são meus*” (PESSOA, 1992, 237; grifo meu). Por isso, anonimato, desaparecimento, negritude, loucura, pobreza, judaísmo, homossexualidade só serão potências se entendidos como imagens intensivas e limiares entre o esgotamento destituente do processo civilizatório e *uma vida qualquer* cuja forma surge na inoperância das obras, imagens capazes de se tornar linhas de fuga à falsa liberdade da soberania – naquele ponto em que “todos os dias são meus”, não da biografia. Aí, e somente aí, encontra-se o limiar entre o mistério da linguagem literária e o “*mysterium burocraticum*” da linguagem jurídica e moral que constitui e regulamenta a vida social e política do vivente tornado humano com obra a realizar. Nesses limiares estão algumas das configurações poéticas que acompanham Giorgio Agamben, fazendo-se sempre tão importantes para sua reflexão política quanto todos os filósofos e teóricos de que também lança mão em seu pensamento na passagem (limiar) para o século XXI.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa, Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte, EDUFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo, Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo, Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a glória*. São Paulo, Boitempo, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *A ideia de prosa*. Belo Horizonte, Autêntica, 2012a.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bataille y la paradoja de la soberania. Teología y lenguaje*. Buenos Aires, Las Cuarenta. 2012b.
- AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Florianópolis, EDUFSC, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fins*. Belo Horizonte, Autêntica, 2015a.
- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2015b.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte, Autêntica, 2015c.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo, Boitempo, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. São Paulo, Boitempo, 2018a.
- AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Belo Horizonte, Autêntica, 2018b.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta? Flanagens*. Disponível em <http://flanagens.blogspot.com/2017/06/o-que-resta-giorgio-agamben.html> Último acesso em 01 de junho de 2018c.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 13^a ed. rev. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2017.
- BAUR, Patrick. A impossibilidade da promessa ocidental de civilidade. *IHU Online. Revista do Instituto Humanitas da UNISINOS*. N. 505, ano XVIII, 22/05/2017. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao505.pdf> Último acesso em 01/10/2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2011.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.
- DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. *Crítica e clínica*. São Paulo, 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em <http://stoa.usp.br/prodsujeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> Acesso em 17 de outubro de 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. São Paulo, EDUNESP, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte, EDUFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano*. Rio de Janeiro, Via Verita, 2016.
- GIACÓIA Jr., Oswaldo. *Agamben. Por uma ética da vergonha e do resto*. São Paulo, N-1, 2018.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris, Booking International, 1993.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis, EDUFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Sel., org., trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva, 2013.

MILLER, J. Hills. Derrida's *destinerrance*. *MLN*. Vol. 121, No. 4, French Issue (Sep., 2006).

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento*. 2 ed. São Paulo, N-1, 2016.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

Autor(a) para correspondência: Sandro Ornellas, Instituto de Letras, UFBA, rua Barão de Jeremoabo, nº 147, Campus Universitário Ondina, 40170-115, Salvador – BA, Brasil. ssornellas@gmail.com